

Revista AV Notas, N°8
ISSN: 2529-8577
Diciembre, 2019

LA CAPILLA DE MÚSICA Y LA FIGURA DEL MAESTRO DE CAPILLA EN LA CATEDRAL DE JAÉN DEL S. XVIII

THE CHAPEL OF MUSIC AND THE FIGURE OF THE MASTER OF CHAPEL IN THE CATHEDRAL OF JAÉN DEL S. XVIII

Luis Báez Cervantes
Conservatorio Profesional de Música Ángel Barrios de Granada

RESUMEN

El presente trabajo, describe la estructura, organización y funcionamiento de la capilla de música, enmarcada en la Catedral de Jaén, en uno de los periodos más cambiantes dentro de la estética de la historia de la música, como fue el siglo XVIII. Así mismo presenta una relación biográfica y de producción compositiva de los músicos que, durante este período, ocuparon el cargo de maestro de capilla.

Palabras clave: Capilla de música, Catedral de Jaén, Maestro de capilla, Siglo XVIII

ABSTRAC

The present work describes the structure, organization and operation of the chapel of music, framed in the Cathedral of Jaén, in one of the most changing periods within the aesthetics of the history of music, as was the eighteenth century. It also presents a biographical and compositional production relationship of musicians who, during this period, held the position of chapel master.

Keywords: Chapel of music, Jaén Cathedral, Chapel master, eighteenth century

INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XVIII, la mayoría de la música religiosa era compuesta por los maestros de capilla, los cuales debían superar exigentes pruebas selectivas o adquirir un afamado prestigio a través de sus obras, para ostentar dicho rango. Ocupar dicho puesto, suponía aceptar la responsabilidad de la actividad musical de la sede eclesiástica que tuviese a su cargo en todas sus facetas: compositiva, interpretativa y docente. La música, servía de reclamo para atraer al público a los templos, hecho del que eran plenamente conscientes los más altos niveles de la jerarquía eclesiástica y causa por la cual, los buenos maestros de capilla eran tan valorados, pero a la vez, presionados en sus obligaciones. Así pues, al adquirir la condición de maestro de capilla, si bien suponía gozar de un elevado reconocimiento, por otro lado, se asumía un cargo de máxima responsabilidad y exigencia, tanto organizativa como creativa y del cual dependía todo un colectivo de intérpretes.

LA CAPILLA DE MÚSICA

La música que se interpretaba en las celebraciones religiosas, especialmente en aquellos templos de mayor relevancia y no menores rentas, tenía tras de sí toda una estructura jerarquizada, formada por músicos (cantantes e instrumentistas), que con el tiempo llegaría a tomar el nombre del espacio de encuentro utilizado para sus ensayos o “para hacer ejercicio”, siendo este lugar la capilla del templo. De esta manera, la vida musical religiosa girará en torno a la capilla musical, la cual tiene su origen en la *Schola Cantorum* de Roma, datada antes del siglo VI y que estaba destinada a la interpretación del canto gregoriano. (Jiménez, 2009, p. 98)

Dentro del ámbito español, Capdepón (2016, p.55) precisa que en los siglos XV y XVI se fueron instaurando capillas musicales en los principales centros eclesiásticos, citando como antecedentes la presencia de cantores en la corte de Jaime II, hacia el año 1297 y en la de Pedro IV el Ceremonioso hacia el año 1344. La capilla irá evolucionando con la incorporación de músicos instrumentistas formando un conjunto unificado, en palabras de Martín (2007, p. 24): “en el siglo XVIII por Capilla de Música se entiende a todo el conjunto de músicos, tanto cantores como instrumentistas, adscritos al servicio de la catedral, colegiata, corte, etc”.

La capilla musical presenta una estructura funcional bien delimitada. La figura del maestro de capilla es la más importante, pues su responsabilidad abarca todos los aspectos relacionados con la música y los músicos. La segunda figura en importancia es la del organista, el cual debe poseer casi los mismos conocimientos que el maestro. Con respecto a los músicos, existirán dos grupos, los instrumentistas o ministriles y los cantores, entre los cuales, según explica Jiménez (2009, p. 98), se incluían los “mozos de coro o niños cantores” conocidos también como seises en alusión al número que conformaba la sección.

Realmente, los distintos roles establecidos en la capilla musical constituyen el camino que ha de seguir el músico en su formación y que concluirá allí donde sus capacidades artísticas le permitan acceder. En esta época, solo era posible instruirse en la música de dos maneras, bien siendo miembro de la nobleza y costeándose la propia formación, o bien consiguiendo acceder a una plaza de mozo de coro:

El futuro maestro solía ingresar en la capilla musical catedralicia más cercana a su lugar de nacimiento en calidad de “mozo de coro”, “seise” o “cantorcico”, el cual se sometía a un intenso proceso educativo que incluía materias no sólo musicales. (Capdepón, 2016, p. 57)

Así pues, comenzaremos el conocimiento del funcionamiento interno de la capilla desde el estamento inicial: los mozos de coro. Los aspirantes a mozo de coro, para ser admitidos o “recibidos” en la capilla, debían pasar un examen en el que el maestro de capilla o en su defecto, el maestro de los mozos de coro, debía considerar la valía de los aspirantes

atendiendo a sus conocimientos y a sus cualidades musicales. Esta prueba la realizaban a una edad temprana, entre los seis u ocho años de edad, como podemos apreciar en el siguiente texto: “Se admite a Jacinto Núñez, hijo del organista segundo, por seise (de 7 a 8 años), examinándolo antes el racionero maestro de capilla Francisco Soler (7-VIII-1780)”. (Jiménez, 1998, p. 285).

Gabriel Francisco López, seise de esta iglesia, dice que lleva 8 años sirviendo en ella y que, hallándose ya grande y sin voz, determina aprender oficio, por lo que pide licencia y ayuda de costa para hacerse un vestido. Se acuerda darle 100 reales de la fábrica (2-IX-1701). (Jiménez, 1998, p. 198)

Los mozos de coro, vivían bajo la tutela del maestro de capilla o de la persona designada por el cabildo para ello, el cual se encargaba de su manutención y educación. En contraprestación, como explica Martín (2007, p. 25), éstos hacían función de monaguillos, participaban en el canto y también se les asignaba la limpieza del coro, pues no debía ser éste limpiado por mujeres. La formación de los mozos de coro no solo se centraba en su formación vocal, sino que estaban “sometidos a un denso programa de formación en el que recibían clases en latín, se les instruía en la escritura y la lectura, en Gramática, y en el estudio del contrapunto (Subira, 1959)”. (Capdepón, 2016, p. 65)

Todo ello demuestra la importancia que los cabildos daban a la música de sus celebraciones ya que eran conscientes de lo indispensable que era formar a ejecutantes de nivel, por ello, ponían todos los medios posibles para desarrollar sus capacidades, como es el caso de la compra de instrumentos para su aprendizaje:

Que se compren a los seises Rafael López y Carlos Valdivia un violín a cada uno, tomando informe del racionero maestro de capilla, para “con mas esmero estudiar, y entraren el Coro a servir lo que se le mande” (19-IV-1774). (Jiménez, 1998, p. 274)

Realmente, el acceso de estos muchachos a una plaza de mozo de coro, suponía en muchos casos la posibilidad de alcanzar un mejor estatus al poder acceder a un nivel de educación muy superior al de la media social.

El siguiente grupo a tratar dentro de la capilla musical será el de los cantores. Como especifica Jiménez (2009, p. 100), hay que hacer distinción entre “el canto de la capilla de música de la catedral y el canto del coro de la misma”, ya que al canto del coro correspondía la interpretación del canto gregoriano, mientras que el canto polifónico correspondía al canto de la capilla de música. Con esta distinción, como explica Capdepón (2016, p. 63), se establece un grupo de cantores formado por capellanes y salmistas que bajo la dirección del sochantre interpretan el canto llano, mientras que otro grupo, estará formado por los cantores de la capilla de música, encargados de la interpretación del “canto de órgano o canto polifónico”, dirigidos por el maestro de capilla. El ámbito de las voces, cubría el registro del cuarteto vocal, integrado por la voz superior *cantus o superius*, *altus*, *tenor* y *bassus*”.

Para cubrir la voz superior y ante la prohibición de la participación de mujeres en el culto litúrgico, se recurría bien a los niños, bien a los falsetistas, los cuales eran cantores especializados en los registros agudos de la voz, o bien a los castrados llamados en España capones. El término capón tal y como lo define Medina (1998, p. 11), hace alusión al “cantor castrado que hace la parte de tiple o contralto”, condición ésta adquirida bien “por razones terapéuticas o de accidente real o fingido”, antes de la muda de voz. El resultado conseguía una voz blanca con la capacidad pulmonar de un adulto, cuyo timbre era realmente apreciado entre los siglos XVII al XVIII.

Los cantores miembros de una capilla, estaban sometidos al rigor de actuación que se les imponía desde el cabildo. Así pues, debían obediencia al maestro de capilla y estaban obligados a asistir tanto a los ensayos como a las celebraciones en las que fuesen requeridos

con “pena de multa o expulsión por ausencia, no pudiendo, por otro lado, ausentarse de la ciudad ni actuar en otras iglesias sin licencia para ello (Rubio, 1983, p. 30)” (Capdepón, 2016, pp. 63-64).

Los músicos instrumentistas, también denominados ministriles constituyen otro de los grupos establecidos en la capilla musical. Tal y como cita Martín (2007, p. 24), en un escrito anónimo:

Ministril es voz francesa y significa cualquiera que toca algún instrumento músico en el coro, como corneta, baxón, chirimía u órgano, etc., aunque es verdad que éstos son llamados organistas, pero no por eso salen de la esfera de los ministriles. Estos unos son llamados músicos de mano y otros de cuerda y los organistas, los de aliento son los que tocan instrumentos pneumáticos o de aire. A los cuales se juntan los músicos de voz.

La mayoría de los ministriles procedían de aquellos mozos de coro que, cambiando la voz, optaron por ser formados en la capilla como instrumentistas. Las capillas que irán formándose a partir del siglo XVIII, evolucionarán paralelamente al estilo musical así como también lo harán en el número de instrumentistas y el tipo de instrumentos. Así pues, muchos de los instrumentos de viento iniciales, caerán en desuso como la chirimía, el sacabuche o el bajón, en beneficio de la flauta travesera, el clarinete, el fagot o la trompa y también se irán paulatinamente incorporando los instrumentos de la familia de cuerda, es decir, violines, viola, violonchelo y contrabajo, sustituyendo éste último al violón. A finales del siglo XVIII, muchos de estos instrumentistas dominaban más de un instrumento, lo cual era beneficioso en dos aspectos: por un lado, al dominar varios instrumentos, era de suponer que poseían una gran calidad interpretativa y por otro, resultaban músicos muy aprovechables en las capillas de baja renta, pues podían realizar o sustituir el papel de otros músicos. A colación de la desaparición de los antiguos instrumentos de viento, el término ministril también dejará de ser utilizado, siendo sustituido por el de instrumentista, como se puede apreciar en los dos siguientes ejemplos:

Reciben a Luis Francisco, ministril bajón, con 6 fanegas de trigo y media parte en los percances (170VI-1695). (Jiménez, 1998, p. 190)

Se acuerda comprar dos trompas y un biolón para los instrumentistas de la capilla de música de esta iglesia y que el chantre, como mayordomo de fábrica, pague su costo (22-XI-1758). (Jiménez, 1998, p. 260)

Al igual que sucedía con los cantores, el grupo de instrumentistas también estaba sometido a las normas del cabildo, e igualmente debían obedecer al maestro de capilla y asistir obligadamente a los actos y celebraciones religiosas, debiendo pedir licencia para desplazarse fuera de la ciudad:

Se concede licencia a parte de la música para que vaya a Porcuna a servir la fiesta para la que le han convidado dejando la suficiente para el servicio de esta iglesia (5-LX-1702). (Jiménez, 1998, p. 199)

Que los músicos y ministriles asistan sin faltar a la fiesta del Corpus, con el apercibimiento de que serán multados los que falten; y que el deán prevenga a los racioneros sochantres para que canten el verso que les toca y la música el que le corresponde (24-V-1758). (Jiménez, 1998, p. 260)

El sistema de acceso a la capilla para un instrumentista, se efectuaba mediante la realización de una prueba ante el maestro de capilla o también mediante referencias, más

cuando se tratase de algún instrumentista renombrado en el que estuviese interesado algún cabildo. El hecho de obtener una plaza, otorgaba al músico el derecho a recibir su ración mensual, adquiriendo la categoría de prebendado, mientras que aquellos que colaboraban esporádicamente o eran llamados en calidad de refuerzo, adquirirían la condición de asalariados. Es lógico que los mejores instrumentistas estuviesen contratados en los centros eclesiásticos de mayor relevancia, convirtiéndose éstos además, en el destino deseado por aquellos que comenzaban a destacar. Este hecho, junto con la escasez de buenos instrumentistas, como apunta Capdepón (2016, p.66), originaba cierta inestabilidad en la constitución de las plantillas instrumentales pues eran constantes los cambios o abandonos y daban lugar a “reclamaciones de subidas salariales”, con la amenaza del instrumentista de marchar de la capilla si no le era concedido tal aumento.

El organista, es el instrumentista más importante de la capilla, y aunque sus competencias no alcanzan las del maestro de capilla, los conocimientos para ocupar la plaza son casi similares. El sistema de acceso a la plaza de organista participaba de dos procedimientos: el proceso de oposición, en el que se debían publicar los edictos, convocar a los jueces y establecer las pertinentes pruebas para demostrar las capacidades de los aspirantes, por lo que dicho proceso se constituía en complicado y costoso, tal y como refiere Jiménez (2009, p.98) y el procedimiento de nombramiento directo por decisión del cabildo.

Con respecto a este último procedimiento, indudablemente más ventajoso en cuanto al aspecto económico, Capdepón (2016, p. 60), indica las variantes del mismo, las cuales consistían en el ofrecimiento por parte del organista de sus servicios, una vez conocida la vacante, el ofrecimiento del cabildo al organista del cual se tienen buenas referencias y por último, el nombramiento directo por parte del cabildo, encargando la gestión al maestro de capilla o realizando la autogestión del proceso.

Los organistas, al igual que los instrumentistas, podían ser prebendados o asalariados. La preocupación del cabildo por mantener siempre atendida la capilla, hizo que se considerase la figura de un segundo organista. Así pues y a partir del siglo XVIII, en los centros en los que era posible costearlo, se generalizó el contar con dos organistas para la capilla musical, denominados “organista primero” y “organista segundo”. (Martín, 2007, p. 26)

El hecho de que hubiese dos organistas, favorecía la labor de su actividad interpretativa, pues esta abarcaba dos vertientes, la de instrumentista acompañante de salmodias y conocedor del arte de preludiar y la de solista, papel que requería de un talante virtuosístico. Al igual que el resto de componentes de la capilla, el “organista”, “sonador de órgano”, “tañedor de órgano”, “músico de órgano” o “músico de tecla”, se debe al compromiso adquirido con el cabildo, por lo que deberá siempre justificar o programar sus ausencias, ya que su falta en la capilla es la que más « presente » se hace. (Capdepón, 2016, pp. 59-62)

El maestro de capilla es la figura representativa de toda la capilla musical. En él, se centra toda la actividad relacionada con la música y quienes tienen relación directa con ella, ya que es el responsable de componer anualmente las obras correspondientes a las celebraciones litúrgicas, dirigir la capilla musical, dirimir las capacidades de los candidatos a ocupar las plazas vacantes de la capilla y educar a los mozos de coro a los cuales ha de proporcionarles cobijo y manutención. Las pruebas de oposición, comprendían pruebas específicas de conocimientos teóricos, dirección y composición, si bien, como indica Jiménez (2009, p.99), no hay constancia de ninguna prueba en la que se mostrase la capacidad docente del aspirante, lo cual no deja de ser un dato a tener en cuenta, dada la responsabilidad que el cargo mantenía en referencia a la educación de los mozos de coro. Al igual que ocurría con los organistas, el proceso de acceso también contemplaba la posibilidad de que el cabildo considerase adecuado a un candidato a tenor de sus referencias, si bien, este proceso podía ser supervisado por varios maestros de considerado prestigio. Una vez superada la prueba, era indispensable que el maestro presentase el

expediente de limpieza de sangre, para demostrar que pertenecía a familia de cristianos viejos, “sin mezcla de judíos, árabes, herejes ni penitenciaros “. (Cañada, 2008, p. 187)

El alto clero era consciente de la importancia que tenía la formación de los músicos de la capilla, tanto cantantes como instrumentistas, ya que la música magnificaba las celebraciones religiosas captando así la atención del público. Una prueba de ello es la creación de la ración de maestro de capilla en 1536 por la Bula del Papa Paulo III, según la cual el maestro estaba obligado a dar lección de canto llano, de órgano y de contrapunto a los mozos de coro, dos veces al día. (Jiménez, 2009, p. 100)

Los cabildos eran conscientes de la amplísima tarea que debía desempeñar el maestro de capilla, por lo que era práctica común en las fechas cercanas al calendario litúrgico, es decir, Navidad, Semana Santa y Corpus Christi, el eximirle de toda aquella labor que no fuese la de componer las obras para dichas festividades: “ no se entendería la función de un maestro de capilla sin su aportación creativa “ y ésta era especialmente esperada en los villancicos, pues por su contenido y formato, gozaban del beneplácito popular. Capdepón, 2016, pp. 60-61)

El compromiso profesional que el maestro de capilla adquiriría con su cabildo, presentaba el mismo rigor que el exigido a los miembros de la capilla, si bien mostraba cierta flexibilidad, en atención al cargo. No obstante, los maestros de capilla debían asistir a los ensayos, estar presentes en las celebraciones en las que se le reclamaba, solicitar permiso para viajar y para descansar por enfermedad.

El compendio de responsabilidad, conocimiento y representatividad que conlleva la figura del “Maestro” de capilla, difícilmente podremos encontrarlo en otras disciplinas o campos artísticos, ya que es solo en la música en donde un único maestro enseña, prepara, crea y exhibe públicamente su arte.

MAESTROS DE CAPILLA GIENNENSES EN EL SIGLO XVIII

Juan Manuel de la Puente

Nace en 1692 en Tomelloso de Trajuna, un pequeño pueblo de la provincia de Guadalajara. Su formación tanto religiosa como musical se desarrolló en la Catedral de Toledo. Como constancia de ello, su pertenencia a los seises de dicha catedral queda reflejada en dos ocasiones, una en relación a su participación en el ejercicio de oposición a la plaza de maestro de capilla de la Catedral de Jaén y otra en relación a su expediente de limpieza de sangre:

Se hizo la regulación de los gastos y ayuda de costa a los jueces y opositores de la siguiente manera: a los jueces Agustín de Contreras, [...] a los opositores al magisterio: Gregorio Portero, seise de Toledo, 350 reales, Fermín de Arizmendiz, seise de Toledo, 350 reales, Juan Manuel de la Puente, seise de Toledo, 350 reales... (Jiménez, 1998, p. 215)

Informados el sr. maestrescuela y el canónigo Bartolomé de S. Martín, respectivamente, de la limpieza de sangre de Juan Manuel de la Puente, maestro de capilla, y de Andrés Ramos, organista, que eran limpios cristianos, que no procedían de moros, judíos reconciliados, ni penitenciados por el Santo Oficio de la Inquisición, ni otros tribunales, y que a Juan Manuel de la Puente, para ser admitido por seise de la iglesia de Toledo, se le habían hecho pruebas de limpieza... (Jiménez, 1998, p. 225)

La Catedral de Toledo, en aquella época, estaba considerada como uno de los centros más relevantes en el ámbito musical, por lo que De la Puente pudo ser formado musicalmente por maestros de la talla de Pedro de Ardanaz, Juan Bonet de Paredes y Miguel de Ambiola, dentro, claro está, de un estilo totalmente tradicional. No obstante, el joven seise también recibiría las influencias del estilo italiano que comenzaba a conquistar

la Corte en Madrid, tal y como luego reflejarían sus obras. (Martín y Gutiérrez, 2014, p. 21)

La capilla de música de la Catedral de Jaén en 1700, estaba a cargo del maestro Pedro de Soto y Jorquera, desde 1672. Tras casi treinta años de servicio, su salud no le permite seguir desempeñando las funciones propias de su cargo, por lo que el cabildo decide nombrar a un maestro de capilla sustituto, cargo que recae en la persona de Juan Benito de Contreras. La salud del anciano maestro irá mermando hasta que en 1708 fallece, siendo su plaza ocupada en interinidad por Contreras. Ante la situación de inestabilidad de la capilla, el cabildo decide convocar la oposición al magisterio de la misma en 1711. Desde su inicio, incluso en los preliminares, tal como describe de forma precisa Jiménez (1993, pp. 235-253), fue un proceso complejo, lleno de opiniones enfrentadas, pues incluso parte de los capitulares entendían que no era necesario el ejercicio de oposición, pues existían candidatos al puesto con sobrada experiencia. Ante las dudas del obispo sobre tales competencias, decide convocar la oposición, a la cual se presentará De la Puente junto con otros siete candidatos: Gregorio Portero y Fermín de Arizmendi, seises ambos de la Catedral de Toledo, Pedro de Arteaga, músico de la capilla de la Catedral de Palencia, Fernando de Quesada, maestro de seises de la Catedral de Jaén, Carlos Barrero, maestro de seises de Guadix, Andrés González Araujo, maestro de capilla de la colegiata de Osuna y Mateo Núñez Fernández, que había sido maestro de capilla de la Catedral de Baeza. Los opositores deberán demostrar sus conocimientos en teoría de la música, contrapunto, composición, canto y dirección, teniendo como jueces a Agustín de Contreras, maestro de Capilla de la Catedral de Córdoba, al padre fray Pedro Rodríguez, maestro de capilla de la iglesia de S. Agustín en Córdoba y a Andrés Ramos, organista de la Catedral de Jaén. Tras un resultado dividido, en el que entran en juego los nombres de Gregorio Portero y Juan Manuel de la Puente, finalmente será De la Puente quien gane la oposición. (Jiménez, 1993, pp. 235-253)

Debido a su corta edad, 19 años, pasará un tiempo hasta que realmente se le otorgue la “ración” correspondiente al magisterio de la capilla, hecho que tendrá lugar en 1716:

Este día el sr Provisor y Vicario general en nombre de su Ilma. y los dichos SS. Dean y cavildo havdº oido el llamamtº, ante escripto y testimonio del llamtº dado a los SS. capitulares de esta Sta Iglesia residentes en la de Baeza, tratado y conferido largamente sobre lo en el contenido acordaron que en atención a las partes, y calidades, abilidad y suficiencia que concurren en dn Juan Manuel de la Puente Maestro de capilla de dha sta Iglesia y que cumple exactamente con su obligación en dho ministerio (nemine discrepante) se le haga collación y canónica ynstitucion de la Ración aplicada al dho Magisterio. [...] en Jaen (14-III-1716). (Jiménez, 1998, p. 225)

No hay muchos datos acerca de la vida cotidiana y personalidad de De la Puente. Se sabe que el maestro vivía con su hermano Juan Francisco, hombre del clero, en una casa anexa a la catedral, situada en la calle Pilarillos. (Jiménez, 1989-1990, p. 341)

Su preferencia por no acompañar a los músicos en sus salidas a parroquias y conventos, nos puede hacer pensar en un perfil introvertido y dedicado a la composición. La información que al respecto se puede extraer del trabajo de Jiménez (2010, pp. 40-45), referente a las *Actas Capitulares*, muestra que desempeñó con normalidad las labores propias de su cargo, cumpliendo siempre con sus compromisos compositivos, realizando exámenes para la admisión de nuevos seises, manteniendo un seguimiento del estado de los músicos de la capilla y discutiendo con el cabildo los menesteres económicos propios de sus actividades. Tan sólo, pareció mostrarse incómodo con el cabildo en la década de 1730, cuando denunció el mal estado de la capilla ante la falta de voces principales y por la carestía económica y pobreza que asolaba la ciudad, hecho que se corrobora con la solicitud de un aumento de renta por prácticamente todos los músicos de la capilla en el año 1732. Estos hechos, tal y como constatan Martín y Gutiérrez (2014, p. 22), pudieron condicionar que De la Puente ofreciera sus servicios al cabildo de la Catedral de Málaga

ese mismo año, aunque nunca llegara a abandonar su magisterio en la Catedral de Jaén. No hay constancia de los viajes que pudiera haber hecho De la Puente, aunque es de suponer que pudiese mantener correspondencia con otros maestros de Capilla, cosa frecuente en la época, pues era práctica usual el intercambio de obras entre los mismos. Lo cierto es que tan sólo hay constancia de su viaje a Ardales, provincia de Málaga, a donde acudió a “tomar las aguas”, para intentar paliar, sin éxito, los padecimientos que le causaba desde hacía tiempo, su enfermedad:

Dn. Juan Manuel de la Puente, Racro. y Mtro. de capilla de esta Sta. Yga. y el mas reverente Capn. de V. Y. dize: que siendo vno de los prinzipales remedios paliatibos que su Medico le ordena (como zertificará abajo) para el accidente habitual que padeze (cuya raíz es afecto ypocondriaco) solizitar la recreazion de el animo; y juntamente tantear en las aguas termales de Hardales su alibio, con esperanza, si no de cura radical, a lo menos de contener los funestos efectos, que en lenta, aunque continuada aumentazion indican amenazarle. [...] en su mayor exaltación. Jaén y julio 31 de 1752. (Jiménez, 2010, p. 104)

La enfermedad que padecía el maestro de capilla le incapacitó de tal manera, que un año antes de su viaje a Ardales, fue dispensado de componer villancicos, encomendando tal labor a Baltasar Colomo, maestro de los seises de la capilla. Tras más de cuarenta años de ininterrumpido servicio, Juan Manuel de la Puente fallece a las 10 de la noche del día 19 de diciembre de 1753.

El deán hace presente al Cabildo la muerte de Juan Manuel de la Puente en la ciudad de Jaén en el día de ayer diez i nueve del corriente a las diez de la noche; y visto el testimº de la disposición del entierro de dho sr [...] con carta de havisio de dha muerte a los SS. residentes en Baeza, para qe. en aquella Santa Yga se le hagan los oficios acostumbrados; y dhos SS. así lo acordaron» (20-XII-1753). (Jiménez, 1998, p. 257)

La obra compositiva de Juan Manuel de la Puente debió ser bastante extensa en cuanto al número de obras, si consideramos la relación entre las obras que se conservan y las que, ante los datos de los que disponemos, se sospecha pudo componer. Según Martín y Gutiérrez (2014, p. 23), prácticamente, y a excepción de algunas obras¹, las composiciones de De la Puente se conservan en el archivo catedralicio de Jaén, compiladas en tres libros, pertenecientes a una colección de nueve ejemplares, los cuales, tras la muerte del maestro, pasaron a estar bajo la custodia de Francisco de Viedma, maestro de Capilla de Alcaudete y copista de algunas de sus obras. Este a su vez, legó en su testamento los volúmenes a la Catedral de Jaén:

Se trata de las obras de música que ha dejado Francisco de Viedma de Juan Manuel de la Puente: «En este día el Sºr. Canº dn. Diego Moyano hizo presente, y se leyó una Carta qe. le escribe dn. Lázaro Ildefonso Zabada y Romero Pbro de la Villa de Alcaudete con fecha 28 del qe. acaba, por la qe. expresa qe. dn. Francº. de Viedma Pbro. y Mro. de Capilla qe. Fue de dicha Va. habia dejado en su testamtº . el Legado de nueve libros obras de Música compuesta por el Sºr. Racrº Mro. de Capilla qe. fue desta Sta Yga. dn. Juan Manuel de la Puente con otras obras sueltas de Villancicos y Misa a esta Sta Yga [...] y de que quedó copia en dicho Acuerdo de ocho de Febº=» (31-I-1786). (Jiménez, 1998, p.293)

Como figura en Medina (2009, p. 58), de estos nueve libros, tan solo se conservan tres, correspondientes a los números IV (de 327 fol.), VII (de 328 fol.) y IX (de 327 fol.), de los

¹ Hay constancia de cinco de sus obras distribuidas entre la Catedral de Palencia (*Oh pasmo el orbe*), el Monasterio del Escorial (*Dulcísima María*, 1748), el Santuario de Aránzazu (*Que dios en el principio y A donde mi amor*) y la Capilla Real de Granada (*Dixit Dominus*).

cuales, el IV y el VII son manuscritos del propio De la Puente, mientras que el libro IX está copiado por Francisco Viedma. Conjuntamente, presentan un total de 285 obras, catalogadas entre los registros N° 273, incluido éste y N° 560, comprendiendo 129 villancicos, 126 cantatas, de las cuales 14 son profanas, 18 tonadas, 3 motetes, 3 responsorios, 2 oratorios, una lamentación, un miserere, un salmo, una trova y una zarzuela. Hay que especificar que el registro n° 558 corresponde a un *Stabat Mater*, el cual no está incluido dentro de los tres libros, así como los registros N° 559 y N° 560, que pertenecen a dos cantatas provenientes de la Catedral de Palencia y del Monasterio del Escorial, por lo que el catálogo contiene un total de 288 obras pertenecientes a De la Puente. Por otra parte, aunque la oposición al magisterio de la capilla aconteció el año 1711, el catálogo presenta una obra anterior a tal fecha, el villancico *No, no divino rapaz, no me hieras*, N° 523 que data de 1709. El período que abarcan las obras se extiende pues desde 1709 a 1735, por lo que no se cuenta con ninguna obra perteneciente a la época de madurez del maestro.

El hecho de que en los tres libros figure la inscripción “Música Práctica de Puente”, puede sugerir, como bien se indica en Martín y Gutiérrez (2014, p. 22), la existencia de otra posible colección de música teórica, en la que el maestro pudiera haber expuesto su parecer acerca de las influencias italianas que tanta controversia generaban en el ámbito compositivo e interpretativo, y de las que él mismo hace gala en sus obras.

Como se ha podido constatar, De la Puente se instruyó musicalmente en un ambiente tradicionalista, en el que mantuvo una actitud claramente permeable a las ideas estilísticas italianas que comenzaban a llegar a tierras españolas a principios del siglo XVIII. Como afirma Jiménez (1989-1990, p. 342), en su música, dentro de los planteamientos estilísticos propios del último período del estilo Barroco, se mezcla lo hispano con elementos preferentemente italianos. En verdad, el estilo de De la Puente, evoluciona hacia el estilo galante, tal y como refleja en sus cantatas y villancicos, en los que se verá una paulatina tendencia al empleo de las fórmulas italianas mostrando un gran dominio en el empleo de la fórmula recitativo-aria.

En cuanto a la instrumentación, De la Puente comenzará a dar un mayor protagonismo a aquellos instrumentos que apoyan o realizan la melodía e incluso a aquellos cuya función primordial es la de apoyar la función armónica, como es el caso del bajón, al que el maestro otorga auténtico protagonismo con pasajes de gran nivel virtuosístico, inusuales para la época.

Juan Martínez

Escasa información es la que se tiene sobre la vida de este maestro de capilla. Se sabe que nació en Cocentaina, provincia de Alicante, en el año 1708, siendo hijo de Juan Martínez y Vicenta Martí. (Medina, 2009, p. 108)

En Granada, sucedió en el magisterio de la capilla a Pedro de Arteaga y Valdés, quien al marcharse a Guadix, dejó la plaza vacante en el año 1736. En 1740 es ordenado sacerdote, permaneciendo en la Capilla Real granadina hasta 1754, fecha en la que el cabildo de la Catedral de Jaén promulga los edictos para convocar el proceso de oposición que se realizará para cubrir la vacante del magisterio de capilla ocasionada por el fallecimiento de Juan Manuel de la Puente:

Que en la provisión del magisterio de capilla se practique lo mismo que en la provisión precedente y que el término de los edictos sea de 50 días (25-I-1754). (Jiménez, 1998, p. 257)

Que se impriman edictos al magisterio de capilla y las cartas circulares que se han de despachar a las iglesias acostumbradas (26-II-1754). (Jiménez, 1998, p. 257)

Atendiendo a Martín (2007, pp. 199-203), en un proceso de oposición en el que también participan Cristóbal de Arjona, maestro de la Abadía de Alcalá la Real y Domingo Graell, maestro de la Colegiata de Baza, Juan Martínez gana la plaza de maestro de capilla en la

Catedral de Jaén. Igualmente, este hecho queda reflejado en Jiménez (1998, p. 258) , en un registro de las *Actas Capitulares*: “ El elegido para el magisterio de capilla, Juan Martínez, presenta a través del poder otorgado a Esteban Domínguez, presbítero, la genealogía para que el Cabildo nombre informante que la reconozca (20-VIII-1754)”.

Sobre el trabajo citado de Jiménez, tampoco aparecen numerosos registros que pudiesen dar una idea del discurrir de la vida del maestro. A tenor de los escasos datos encontrados, se puede deducir que su vida transcurrió realizando las actividades propias de su cargo, sin presentar conflicto alguno con el cabildo, estando presente en las pruebas de acceso de los aspirantes a la capilla musical y componiendo. A este respecto, según Medina (2009, p. 108), tan sólo se conserva en el archivo musical de la Catedral de Jaén una única obra, un *Miserere para tinieblas* a 4 voces, con registro N° 561, que data de 1763. Juan Martínez murió a las once y media de la noche, el día 23 de julio de 1767.

Se informa de que el maestro de capilla Juan Martínez murió ayer día 23, a las 11 y media de la noche; se acuerda rezar un responso por su alma y que el entierro sea esta tarde después de completas (24-VII-1767). (Jiménez, 1998, p. 267)

Francisco Soler

Nació en Barcelona en 1723. La mayoría de la información de la vida de este maestro de capilla, antes de su magisterio en Sevilla aparece contenida en un acta notarial, tal y como aparece en Jiménez (2010, p. 120), en la que se describe que entre los 10 y los 16 años, estuvo aprendiendo “los primeros rudimentos de la Música” en la Iglesia Catedral de Vich, continuando por dos años sus estudios de composición en la capilla de la Iglesia del Pino en Barcelona. Con 18 años de edad, se presentó a la oposición del magisterio de capilla de la villa de Figueras junto con su maestro y cuatro aspirantes más, quedando “graduado” después de su maestro, el cual obtuvo la plaza. Durante tres años fue tenor de la Catedral de Lleida, para pasar luego a servir en la Capilla del colegio Imperial de Madrid durante un año. Sus estudios de composición los perfeccionó en las mejores capillas de Barcelona, particularmente en la Capilla de Santa María. El 18 de marzo de 1752, fue ordenado presbítero por el Obispo de Barcelona, atendiendo a su “aplicación y habilidad”. Consta también en dicho documento, que pretendió acceder al magisterio de las capillas de la iglesia del Palau de Barcelona y de la Catedral de Tarragona, y que siendo maestro de capilla de la Iglesia Parroquial de la Villa de Reus, se presentó también al magisterio de capilla de la Catedral de Valencia, quedando graduado en primer lugar, junto con otros tres aspirantes.

Tal y como aparece en Capdepón (2016, p. 76), las oposiciones al magisterio de la catedral valenciana concurrieron el año 1757, para cubrir la vacante que había dejado, por jubilación, José Pradas. Por su parte, Martín (2007, p. 185) indica que al proceso de oposición acuden ocho candidatos, entre los cuales está Soler, aunque una vez concluida la oposición, la plaza será otorgada a Pascual Fuentes. Ese mismo año, sus intentos por ser merecedor del magisterio de un gran centro eclesiástico, se verán recompensados cuando, en competencia con el racionero Juan Roldán, obtiene por oposición la plaza de maestro de capilla de la Catedral de Sevilla en la cual permanecerá durante diez años.

No están claros los motivos por los que Soler deja la capilla de la catedral sevillana. Lo cierto es, que en 1767 presenta un escrito al cabildo giennense, ofreciéndose para ocupar la plaza dejada por Juan Martínez:

Habiendo visto una carta de Francisco Soler, maestro de capilla de la iglesia de Sevilla, en la que solicita se le admita de maestro dispensándole de la oposición por las razones y méritos que constan en el testimonio impreso que remite, se acuerda escribirle una carta expresándole que se necesita tiempo para determinar sobre este asunto [...] y que el canónigo Miguel de Herce consulte con el obispo (25-IX-1767). (Jiménez, 1998, p. 267)

En el plazo de un mes, tendrá la contestación afirmativa del cabildo y será nombrado maestro de capilla de la Catedral de Jaén, el 27 de octubre de 1767, excusándolo de hacer el ejercicio de oposición en atención al prestigio y buen hacer que le acompañan. En marzo del siguiente año, una vez investigado el expediente de limpieza de sangre de Soler, se le considera apto para el cargo y se le hace colativa la renta de la ración correspondiente al maestro de capilla. La consideración en que el cabildo tiene al nuevo maestro de capilla, se manifiesta en el hecho de que se le libere de la obligación de enseñar a los seises canto llano y canto figurado, recayendo tal función en Baltasar Colomo, maestro de los seises. En este primer estadio de relación entre Soler y el Cabildo, abundan los agradecimientos y halagos sobre las composiciones del nuevo maestro, el cual se muestra riguroso y exigente con el comportamiento y la calidad interpretativa de los componentes de la capilla musical:

Francisco Soler presenta un memorial donde manifiesta varios desórdenes que ha observado en los ministros de la capilla, en especial de Juan Escudero. El deán y el señor lectoral llamaron al maestro y le dieron las mayores seguridades de la particular estimación que hacían de su persona y que citarían a la capilla para en la tarde prevenirle lo conveniente. El maestro quedó satisfecho. (Jiménez, 1998, p. 270)

Se ve una petición de Francisco Soler por la que hace presente que de los 12 seises que asisten al coro escasamente hay dos o tres qe. sirven algo, por lo qe era de sentir se renobasen tres o cuatro, y qe. estos sean de edad de siete años para que puedan aprender alga cosa, y tenga alga utilidad, por qe. de recibirlos de mas edad, quando llegan a saber algo, pierden la voz. El Cabildo acuerda que no se despida ningún seise (14-V-1773). (Jiménez, 1998, p. 272)

La relación entre Soler y el cabildo no siempre será fluida, sino que en más de una ocasión se evidenciarán las posturas enfrentadas, movidas por cuestiones retributivas o por el malestar del cabildo hacia el nivel de cumplimiento de las obligaciones propias del cargo de maestro de capilla por parte de éste:

Se da comisión a Sebastián Merino para que manden llamar al racionero maestro de capilla y se le hagan saber sus obligaciones, cumpliendo lo que ofreció en memorial del Cabildo 7-1-1768 y que no practicándolo así se tomará providencia. (Jiménez, 1998, p. 278)

También, la contraria esencia compositiva del maestro hacia los nuevos ideales religiosos, le harán merecedor de ser reprendido en varias ocasiones, recordándole incluso el trato de favor que se le tuvo al dispensarlo de la formación de los seises para que dispusiese de un mayor tiempo de dedicación a la composición. Como testimonio de la reprobación del cabildo a Soler por no seguir la tendencia marcada por la iglesia sobre la función de la música en la liturgia, tomamos otro ejemplo de las *Actas Capitulares*:

En este día habiéndose tratado en virtd. del Llamto. espiritual, se tubo en consideración la Musica, qe. por lo regular se canta en el Coro desta Sta. Yga. y por consiguiente en las demás del Pueblo, y qe. no es tan recta. y debota, como debe ser y desea el Cabildo, como se le ha insinuado algunas veces al sr. dn. Francº Soler Racrº Mro. de Capilla, sin qe. Le satisfagan al Cabildo las excusas de si son, o no teatrales, o seguidillas, qe. en los nombres no es de la sustancia, sino el qe. causen aquella graved. respeto y debocion que se requiere para mover el espíritu qe. debe ser el Alma de la Música. (Jiménez, 1998, p. 286)

La vida de Soler, continuo entre composiciones, pruebas de acceso a la capilla y discusiones con el cabildo, hasta que la enfermedad hizo que abandonara su actividad. Francisco Soler falleció a las cuatro y media de la mañana del día 27 de junio de 1784:

Se comunica la muerte, en esta ciudad y a las cuatro y media de la mañana de este día, de Francisco Soler; se reza un responso por su alma [...] y que el oficio se celebre mañana lunes y se den los “dobles” acostumbrados (27-VI-1784). (Jiménez, 1998, p. 290)

Atendiendo al catálogo de Medina (2009, p.109), se conservan en el archivo catedralicio un total de 46 obras, comprendidas entre los registros N° 562 al N° 607, ambos incluidos. El repertorio comprende 35 responsorios, 4 misas, 4 salmos, 2 cantos en latín y una lamentación.

Ramón Garay

La profundidad que alcanza el estudio de Paulino Capdepón Verdú sobre la vida y obra de Ramón Garay, hace que poco o “nada”, se pueda añadir al respecto. Ramón Garay nació en Avilés el 27 de enero de 1761. Al ser su padre organista de la Colegiata de Covadonga, lo más probable es que el “joven Garay” recibiera sus primeras nociones musicales de la mano de su propio padre. En torno a los ocho años de edad, y con claras facultades vocales, ingresa como niño de coro en el Convento de la Merced de Avilés. Seguramente adquirió una notable formación musical durante los años de permanencia en dicho convento, pues en 1779 es admitido como salmista en la Catedral de Oviedo. Es aquí donde recibe lecciones del que posteriormente sería organista primero del Real Monasterio de la Encarnación en Madrid, Juan Andrés Lombide. Así mismo, en la catedral ovetense, abordó los estudios de composición con el maestro de capilla Joaquín Lázaro. Seis años permaneció Garay en Oviedo, hasta que en 1785 decide instalarse en Madrid, quizá siguiendo el camino de su maestro y amigo Lombide. En Madrid, desempeñará labor de docencia como Maestro de música de los niños seminaristas en el convento de los Jerónimos del Retiro, a la vez que recibirá clase del maestro y organista de la Real Capilla, José Lidón, el cual también le acercará a los nuevos planteamientos estilísticos del sinfonismo clásico, ya que éste, dirigía la orquesta de la condesa-duquesa de Benavente, en cuyo repertorio, se incluían, con cierta asiduidad, obras de Haydn y Mozart. Todo el conocimiento y las influencias musicales que Garay recibía, pronto dieron fruto en sus composiciones, llegando a ser conocido y reconocido en las esferas madrileñas tal y como consta en la carta que Lidón redactó en calidad de recomendación para el acceso de Garay al magisterio de la capilla de Jaén. (Capdepón, 2016, pp. 71-74)

El proceso de oposición al magisterio de la capilla de la Catedral de Jaén, en el que participará Ramón Garay, no estará exento de polémica, tal y como describe en profundidad Capdepón, explicando que al quedar vacante la plaza de maestro de capilla en la Catedral de Jaén en 1784, por fallecimiento de su titular, Francisco Soler, el cabildo decide optar por la fórmula del concurso de méritos para cubrir dicha plaza. En este primer proceso, en el que no participa Garay, son numerosos los candidatos que optan a dicha plaza, resultando merecedor de la misma Ramón Ferreñac, Maestro de capilla de Huesca y alumno de Francisco Javier García Fajer, Maestro de la Catedral de La Seo de Zaragoza y miembro de la comisión encargada de decidir al candidato más idóneo. No obstante, Ferreñac rechazó el honor concedido, pues durante el proceso, obtuvo la plaza de organista en la Catedral de Zaragoza, dejando vacante de nuevo, la plaza en la capilla giennense. En esta ocasión, el cabildo catedralicio de Jaén, decide realizar el proceso de elección mediante el ejercicio de oposición. En respuesta al edicto emitido desde la Catedral de Jaén, muestran interés Ángel Custodio Santaya, Maestro de capilla de Mondoñedo, Mariano Cosuenda, organista de Tarazona, José Quiroga, Maestro de la capilla de Lugo y Sebastián Larrañeta y Arina, Maestro de la capilla de Tortosa. Lo cierto es que el día 30 de octubre de 1786, fecha dispuesta para el comienzo de la oposición, tan sólo están presentes

dos candidatos: Francisco de Paula González, Maestro de la Colegiata de Úbeda y participante en el anterior concurso de méritos, así como Ramón Garay. En esta ocasión, el cabildo decide nombrar a un único juez, el Maestro de Capilla de la Catedral de Córdoba, Jaime Balias, para considerar la valía de los candidatos. El Maestro Francisco de Paula se retirará de la realización de las pruebas al verse incapaz de dar término a sus composiciones en el plazo impuesto, por lo que todo apunta a que la plaza en juego será para Garay. Nada más lejos de la realidad, pues el Maestro Balias reprueba el trabajo de Garay, por lo que éste último elevará una dura protesta al cabildo, pidiendo que sean otros maestros los que juzguen sus composiciones. Tras suavizar su tono ante el cabildo, consigue que el obispo Agustín Rubín de Ceballos, haga que sus obras, junto con la censura de Balias, sean revisadas “por los más famosos maestros” de la Santa Primada de Toledo y de la Real Capilla de Madrid:

En este día se vio un Memorial de dn. Ramón Garay opositor á la Ración de Mro.de Capilla de esta Sta. Yga. expresando bajo de las mas solemnes protestas no fue su animo ofender al Cabildo, ni tampoco la acreditada fama é inteligencia de dn. Jayme Balias Pbro. Mro. de Capilla de la Sta. Yga. de Cordova . (Jiménez, 1998, p. 296)

En mayo de 1887, el obispo Rubín de Ceballos, ante las opiniones favorables de Antonio Ugena, Maestro de la Real Capilla de Madrid, así como de Francisco Juncá, Maestro de Toledo y Antonio Ripa, Maestro de Sevilla, dictamina a favor de Garay, el cual se hará cargo de la capilla a los pocos días, sustituyendo así a Pedro Contreras, contralto de la capilla, que desde la muerte de Soler estaba realizando las funciones propias del magisterio de capilla. (Capdepón, 2016, pp. 88-95)

El período en el que Ramón Garay desempeña su labor como Maestro de Capilla en la Catedral de Jaén (1787-1823), constituye para España un tiempo de profunda inestabilidad política que culminará con la guerra de la Independencia Española, la cual dejará al país en una lamentable situación económica, la cual también padecerá Jaén y claro está, su Catedral. Capdepón (2016, pp. 96-141), distingue tres etapas en la vida de Garay como Maestro de capilla: Una “primera” etapa (1787-1800), una etapa “intermedia” (1800-1816) y una etapa “final” (1816-1823), la cual define como “la decadencia”.

En la primera etapa, Garay será testigo de la inauguración del nuevo órgano de la catedral, en 1788, hecho de gran trascendencia tanto para su actividad, como para la vida musical de la capilla. Por otro lado, conjuntamente con su obligación compositiva, lleva a cabo la instrucción de los seises así como la realización de las pruebas de admisión tanto de éstos como de cantantes e instrumentistas. En 1792, Garay es nombrado rector del Colegio de seises, para lo cual es necesaria la adquisición de un edificio que reúna las condiciones para tal fin. Así pues, se acuerda solicitar el edificio que tenía en posesión la Compañía de Jesús antes de su expulsión, es decir, el colegio de San Eufasio. Es este un tiempo económicamente complicado para Garay, pues tiene que hacer frente a los gastos de víveres, utensilios, papel para las partituras, copistas aparte del coste de su formación para la ordenación sacerdotal, ya que uno de los deseos manifiestos del maestro de capilla era recibir las órdenes mayores. Con arreglo a sus composiciones, dos hechos recurrentes sucederán a lo largo de esta etapa, por un lado, la decisión, que de forma generalizada, adoptó la iglesia por adoptar una moral más recogida y cercana al espíritu, hará que el cabildo inste a Garay a sustituir los villancicos por responsorios y motetes, tal y como se estaba realizando en otras catedrales del ámbito español. Por otro lado, el cabildo también recriminará a Garay por la excesiva extensión de sus obras las cuales “se hacen muy pesadas”, haciendo que las ceremonias religiosas se extiendan en el tiempo. Concluye esta etapa, con un viaje del maestro asturiano a su tierra natal, con el fin de visitar a sus padres, para lo cual, le son concedidos cuatro meses de permiso.

Tal y como describe Capdepón, la etapa intermedia supone el comienzo del declive de la capilla. Las discusiones entre el cabildo y Garay, no solo serán referidas a la situación económica de éste, sino que una vez más, sus composiciones serán motivo de discusión

tanto por la extensión como por el contenido de las mismas. En 1803, Garay denuncia el mal estado de la capilla con respecto a la ausencia de “instrumentos de aire”, tan necesarios para dar esplendor a las obras en las celebraciones más solemnes. Estas quejas serán renovadas al año siguiente hasta que consigue que el cabildo acceda a la contratación de una parte de los músicos solicitados. A estos problemas, se le añade la exigencia del cabildo por mantener un correcto funcionamiento del Colegio de San Eufrasio, por lo que Garay decide presentar su renuncia como rector del mismo, consiguiendo que el cabildo le libere de la obligación de enseñar a los seises, excepto en la rama compositiva, manteniéndolo en el cargo, pero sin sueldo. Las rentas de la catedral irán disminuyendo, afectando seriamente a la situación de la capilla, que cada vez cuenta con un número menor de componentes, por lo que en 1813, Garay vuelve a denunciar la situación, consiguiendo alguna concesión en cuanto a contratación temporal de instrumentistas. Por otro lado, el Colegio de seises se encuentra en un lamentable estado pues, además de la escasa renta percibida, ya no se cuenta con el sueldo correspondiente al rector, hecho antes mencionado. Al final de esta etapa intermedia, Garay realizará dos importantes viajes por motivos muy distintos. El primero lo realizará en 1814, desplazándose a Asturias en un intento de mejorar su estado de salud, para lo cual se le concedieron algunos meses de permiso. El segundo tendrá lugar en el siguiente año, en el que, gracias a la fama adquirida, es invitado a dirigir la orquesta real en la corte de Fernando VII. Allí, tuvo la oportunidad de entrevistarse personalmente con el monarca y entregarle su *Oratorio al Santísimo* con la dedicatoria a su nombre. El rey agradecido, mandó copiar con caligrafía de lujo el ejemplar, hecho por el cual se conserva en el Archivo General de Palacio una copia de esta obra. La etapa final o “la decadencia” tal y como la subtitula Capdepón, constituye realmente un período degenerativo tanto en la situación de la capilla como en el estado de salud del compositor. Garay seguirá exponiendo al cabildo el lamentable estado de la capilla, en la que son constantes las ausencias o los abandonos. El estado es tan precario, que el propio cabildo se verá obligado en 1820 a rebajar el salario de los músicos, condenándolos así a una situación de total desamparo. Estos recortes serán paulatinos tanto en sueldos como en personal, llegando incluso a formarse una comisión para la regulación de la participación de la capilla en las festividades religiosas. En todo ello, el estado de salud de Garay va empeorando progresivamente tal y como muestran las continuas licencias concedidas al maestro entre 1820 y 1822. Ramón Garay, tras 36 años de continuado servicio, “falleció a las tres de la madrugada del 8 de enero de 1823 en la ciudad de Jaén”:

En este día el Sr. Arcdnº de Jaén presidente de este Cabdº dio cuenta de q a las tres de la madrugada de este día había fallecido el Sr. Razº Maestro de Capilla d. Ramón Garay inmediatamente puestos dichos SS. en pie según costumbre dijeron un responso por su alma.

Enseguida se manifestó q el Sr. Arcediano de Baeza q es uno de los Albazeas de dcho defunto había encargado se hiciese presente que el testimonio de la Disposición testamentaria no se había podido sacar todavía por la premura del tiempo, pero que habiendo dejado dispuesto se le enterrase por el Cabildo como a los demás SS. Prebendados y dando treguas el Cadaber a diferirlo pa otro día había determinado se verificase en la tarde de hoy después de completas si el Cabdº lo tenía a bien, y oído por dhos SS. acordaron se ejecute así y q el Sr. Presidente hablando con los Maestros de Ceremonias vea en q día deberá celebrarse la Misa» (fol. 4 v./5,8-1-1823). (Jiménez, 1998, p. 413)

Atendiendo al catálogo de Medina (2009, p. 120), encontramos registradas un total de 271 obras compuestas por Ramón Garay, comprendidas entre el registro N° 608, incluido éste, y el N° 878. El extenso número de obras comprende 77 responsorios, 60 villancicos, 28 obras de canto en latín, 26 salmos, 23 misas, 10 sinfonías, 9 arias, 8 lamentaciones, 6 calendas, 5 pastorelas, 3 magníficat, 2 representaciones escénicas, una de ellas es una ópera, 2 tonadas, dos tonadillas, una cavatina, un oratorio y 8 obras de contenido vario.

CONCLUSIONES

Pertenecer a una capilla de música, dentro de sus variadas facetas, era una garantía de mejorar la calidad de vida, aunque solo fuese por el aspecto de la manutención. Por otro lado, constituía una gran oportunidad para adquirir formación musical y reconocimiento de las altas esferas tanto de ámbito laico como religioso. En el transcurso del siglo XVIII, cuatro fueron los “maestros” que adquirieron la responsabilidad de mantener activa, tanto desde la producción compositiva, como la realización interpretativa y no menos importante, la labor docente, la capilla de música de la Catedral de Jaén. Cada uno de ellos, con un perfil diferente tanto en lo personal, como en lo compositivo, hecho este último justificable, si tenemos en cuenta que Juan Manuel de la Puente, el primero de ellos, vivió la transición del estilo Barroco mientras que Ramón Garay, ya en las postrimerías del siglo XVIII presentaba una estética totalmente clásica en sus obras. Salvo sobre la figura de Juan Martínez, del que se tienen pocos datos, se puede constatar que las relaciones del resto de maestros de capilla con el cabildo de la ciudad no eran del todo amables, encontrando puntos comunes de discusión sobre la desatención que el cabildo mostraba hacia la capilla de música, y la exigencia de éste hacia la labor compositiva de aquellos. Otro dato a tener en cuenta y que con el paso de las centurias aun se mantiene, es la polémica que surge en torno a los procesos de oposición, que pese a estar definidos sobre riguroso proceso, no consiguen dilucidar sin polémica, el resultado como es el caso de Juan Manuel de la Puente o Ramón Garay. Con mayor o menor fortuna, lo cierto es que estos músicos aportaron sus conocimientos y creatividad compositiva a la capilla de música de la Catedral de Jaén, en cuyos archivos se encuentra gran parte de este preciado patrimonio musical.

REFERENCIAS

- Cañada, R. (2008). Expedientes de limpieza de sangre conservados en el Archivo de la Catedral de Jaén, *Elucidario*, N° 5.
- Capdepón, P. (2016). *El compositor asturiano Ramón Garay (1761-1823)*, vol. I y II, Madrid, España: Edt. Fundación María Cristina Masaveu Peterson, vol. I y vol. II,
- Jiménez, P. (1989-1990). Las cantatas de Juan Manuel de la Puente, Maestro de Capilla de la Catedral de Jaén (1711-1753). *Recerca Musicològica IX-X*.
- (1993). La oposición al magisterio de la capilla de la Catedral de Jaén en 1711, *Boletín de Estudios Giennenses*, N° 147.
 - (1998). *Documentario Musical de la Catedral de Jaén I. Actas Capitulares*, Granada, España: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
 - (2009). La capilla musical de la catedral de Jaén y su evolución histórica, *Elucidario*, N° 7.
 - (2010). *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II. Documentos de Secretaría*, Granada, España: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Martín, J. y Gutiérrez, J.A. (2014). *Espacio, sonidos y afectos en la Catedral de Jaén*, Sevilla, España: Universidad de Sevilla, CICUS.
- Martín, A. (2007). *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. (6ª ed.). Madrid, España: Alianza Editorial, S.A.
- Medina, A. (1998). Los atributos del Capón, *Música oral del Sur*, N° 3.
- Medina, A. (2009). *Catálogo del Archivo de Música de la Santa Iglesia Catedral de Jaén*. Granada, España: Centro de Documentación Musical de Andalucía.